حضور میانجی‌گری

روزه کاپلان
شهریار وقفی‌پور

دو محصول [هنری]، دقیقاً با ۲۰ سال اختلاف، هر یک مظهر دهه‌های مختص خویش و شکافی بس عظیم که دهه‌ی ۱۹۶۰ را از دهه‌ی ۱۹۸۰ مجزا می‌کند: اجرای اینک بهشت (۱۹۶۸) توسط گروه تئاتر زنده، و آنچه مرد دید (۱۹۸۸) اثر ریچارد فورمن. غالباً اثر اولی (اینک بهشت) را تأیید ناب حضور زنده و بی‌میانجی می‌دانند. بدنام‌ترین صحنه‌ی آن، «مناسک عشرت جهانی»، بارزترین صحنه‌ی آن نیز بود. جولیان بک و جودیت مالینا این اثر را چنین توضیح دادند: «هنرپیشه‌ها در وسط صحنه‌ی نمایش گرد می‌آیند، روبه‌روی هم می‌نشینند، در حالی که در کار شکستن مرزهای تماس‌اند. [...] اگر فردی از میان تماشاچیان به این گروه بپیوندد، با روی باز در این مناسک پذیرفته می‌شود» (مالینا، ۱۹۷۱، ص. ۷۴).

اثر فورمن در بیست سال بعد مشتاقانه در کار بنا کردن مرزها (یا شاید به‌عبارت دقیق‌تر، در کار نوعی عینی ساختن مرزهای نامرئی) بود، به جای آن که آنها را از میان بردارد. در اینجا رابطه‌ی بازیگر / مخاطب ــ هم به‌لحاظ بصری و هم به‌لحاظ سمعی ــ «با میانجی» بود. دیواری شفاف از جنس پلکسی‌گلس بیننده را از بازیگران جدا می‌ساخت. صدای هنرپیشگان، در حالی که از میکروفون‌ها و سیستم‌های صوتی می‌گذشت «به‌طور غیرمستقیم» شنیده می‌شد ــ و البته از شیوه‌ی مرسوم تقویت صدا استفاده نمی‌شد. این نمایش در فضایی بیش از حد دنج و کوچک اجرا شد (در سالن تئاتر سوزان‌استین شیوا در مجموعه‌ی تئاتر عمومی جو پاپ) و با این حال، آن پرده‌ی نازک پلکسی‌گلس منطقاً برای تقویت صدای هنرپیشگان توجیه نمی‌شد. در واقع، در چنان فضای کوچکی هرکسی می‌توانست با نگاه حرف‌های هنرپیشگان را لب‌خوانی کند. نه، این وجه میانجی‌گریِ تکنولوژیکی به‌خاطر میانجی کردن آنجا بود، نه برای تقویت صدا یا میدان دادن به نوعی

بیش از حد طبیعی کردن یا صمیمیت نجواگونه. (واقعاً هم میکروفون‌های متصل به بدن هنرپیشه‌ها به گونه‌ای ترسناک مرئی بودند، و با حرکت لب آنها [صدایی ضبط شده] را پخش می‌کرد درست مثل دارت‌هایی که به هدف نخورده باشند.)

لیکن شاید این واقعه مثل مجموعه‌ای از مواجهه‌های کلاسیک مابین آنتونن آرتو و برتولت برشت باشد. و در واقع هم دنبال کردن مجاورت مذکور دشوار نخواهد بود. مطمئناً بیست سال پیش، می‌شد این قرائت را ارائه داد. می‌شد اینک بهشت را به‌عنوان تلاشی برای از نو متحد ساختن اجتماع در مناسکی (یا شبه‌مناسکی) نو در نظر گرفت که [این کار را از طریق] محوکردن هرگونه حس و معنای شقاق تئاتری انجام می‌دهد. با همه‌ی این حرف‌ها، واژه‌ی ما، یعنی «تئاتر»، به‌لحاظ ریشه‌شناسی مشتق از کلمه‌ی یونانی «تئاتریون» یا «مکان تماشا» است که حاکی از تفکیکِ ضروریِ تماشاگران (کسانی که تماشا می‌کنند) از هنرپیشگان (کسانی که تماشا می‌شوند) است. در مقابل، آنچه مرد دید این تفکیک را با مجموعه‌ای از غریب‌گردانی‌ها تشدید می‌کرد که برای محافظت از آزادی درک تماشاگران طراحی شده بود.

اما قصد من آن است که این نظر را ارائه کنم که ممکن است امروزه شیوه‌ای متفاوت و راه‌گشاتر برای در تقابل قرار دادن و مقایسه‌ی بلندپروازی‌های این دو اثر هنری یافت شود: نه قاعده‌ی آرتو در برابر برشت، بلکه آرتو در برابر ژاک دریدا یا ژان بودریار. آرتو، این پیامبر حضور ناب و بی‌میانجی در برابر آن اندیشمندان «پساساختارگرا» که تفکیک میان حضور و غیاب را بغرنج می‌کنند.

کریسمس دریدا

عبارت «غیاب حضور»، که به کلیشه‌ی نقادی پساساختارگرا تبدیل شده است، شاه‌بیتِ این لطیفه‌ی معرکه نیز هست: «کریسمس دریدایی چیست؟ جواب: غیاب پیشکش‌ها»[1]. این واقعیت که اجرای زنده‌ی این لطیفه (وقتی شنیده می‌شود) تأثیرگذارتر است از مکتوب آن (وقتی خوانده می‌شود)، ممکن است اصل لطیفه را به دریدا برگرداند ــ چراکه نقادی او از حضور مبتنی بر این فرض است که کسی که رو در رو با او گفت‌وگو می‌کنیم، «حاضر»تر از کسی نیست که نامه‌ای برای ما فرستاده. خلاصه‌ی کلام همان قاعده‌ی رایج است: دریدا «برتری» گفتار بر نوشتار را نمی‌پذیرد. بنابراین بحث، حتی خودجوش‌ترین گفته نیز پیشاپیش از صافی روح نوشتار گذشته است. به‌عبارت دیگر، گفتار زنده بی‌میانجی‌تر از نوشته‌ی چاپی نیست. و درنظر داشته باشید کسانی را که فکر می‌کنند نقد دریدا از حضور آنقدر دور از درک و انتزاعی است که قابل تأیید نیست، و گیر مفهوم بودریاری «گزاف واقعی» می‌افتند! منظورِ [بودریار] واقعیتی است که آن‌قدر از میانجی رسانه‌ها گذشته است که ما دیگر قادر به تشخیص «چیز واقعی» از وانموده‌اش نیستیم (و شاید دقیق‌تر آن که، ما اغلب وانموده را به چیز واقعی ترجیح می‌دهیم). فی‌المثل امروزه در برادوی حتی در نمایش‌های غیرموزیکال هم از میکروفون استفاده می‌شود، بعضاً با این دلیل که نتیجه‌ی صدا «طبیعی‌تر» به نظر آید، چراکه گوش تماشاچی‌ها به تلویزیون استریویی، کیفیت عالی LPها و لوح‌های فشرده عادت کرده است.

اخیراً در باب تأثیر ایده‌های دریدا بر بعضی از مقدس‌ترین مقولات تئاتر بسیار قلم‌فرسایی شده است.

اما مسئله این است که اغلب این تحلیل‌ها با تنگ‌نظری و تعصب بیش از حد بر نقد دریدا از آوامحوری تکیه می‌کنند، بر [نقد دریدا از] این ایده که صداهای زنده به نفسِ اصیلِ فردِ سخن‌گو افزوده‌ای مرجح می‌دهند، در حالی که همان کلمات کتبی فرد به نسبت بی‌جان‌تر، غیرشخصی، بیگانه و ... در کل، کم‌تر حاضرند. الینور فاش در مقاله‌ای با عنوان «حضور و انتقام نوشتار» چنین استدلال می‌کند که: «از دوران رنسانس به بعد، نمایش یا دراما به‌لحاظ سنتی شکل نوشتاری به خود گرفته است، شکلی که بر سر خلق توهمی نبرد می‌کند که از گفتار خودانگیخته ترکیب یافته است، شکلی از نوشتار که ناسازه‌گون بر این ادعای گفتار پای می‌فشرد که مجرایی مستقیم به وجود است.» آنچه فاش می‌گوید مطمئناً در مورد ناتورالیسم و رئالیسم (و حتی برخی ژانرهای رئالیسم شاعرانه) صدق می‌کند، اما آیا واقعاً درباره‌ی همه ــ یا حتی اکثر ــ نمایش‌های پس از رنسانس نیز صادق است؟ آیا در مورد نمایش الیزابتی، ژاکوبی و دوران احیا نیز درست است؟ در مورد پیراندللو، ژنه و بکت چطور ــ برشت که جای خود دارد؟ آیا یک کدام ازاین نویسنده‌ها بر پنهان کردن ادبیت [نمایش‌شان] تقلا می‌کنند؟ آیا واقعاً تلاش آنها معطوف به خلق توهمی است که [وانمود می‌کند] کلمات اداشده توسط شخصیت‌ها، به‌طور خودانگیخته گفته می‌شوند (و یا به‌قول استانیسلاوسکی «توهم اولین بار» را در ذهن دارند)؟ برشت درباره‌ی گفتار هلن وایگل در نمایش ننه‌دلاور نوشت که او «جمله‌ها را طوری می‌گفت که گویا به ضمیر سوم‌شخص‌اند» و حتی محاوره‌ای‌ترین قسمت‌های نمایش‌نامه‌های شکسپیر نیز به هیچ‌وجه «ادبیت» سطرهای پنج‌ضربیِ دوهجایی‌اش را انکار نمی‌کنند.

فاش کار را به جایی می‌رساند که دلالتی مابعدساختارگرایانه به «ظهور نوشتار به‌منزله‌ی سوژه، کنش و اثر مصنوع» می‌بخشد، آن هم «در مرکز اجرای تئاتری در شماری از نمایش‌ها و قطعات اجرایی اخیر»؛ آن‌وقت است که آدم از نسیان تاریخیِ این فرد خشکش می‌زند. اصلاً قصد ندارم که بگویم تئاتر هیچ‌گونه تغییری در زمینه‌ی بازتاب بصیرت‌های دریدا (و البته بودریار) نکرده است، اما ضروری است که برداشت‌مان از حضور تئاتری را به «آوامحوری» محدود نکنیم. چرا که در تئاتر مقوله‌ی حضور به تفکیک میان گفتار و نوشتار کاری ندارد، بلکه بیشتر به شیوه‌ای می‌پردازد که از آن طریق مؤلفه‌های معماری یا تکنولوژیکیِ فضای اجرا حس و معنایی از «عمل متقابل» میان هنرپیشه‌ها و تماشاچیان را ارتقا می‌دهد یا به نمایش می‌گذارد. (اگرچه باید اذعان کرد که دوپارگی گفتار/نوشتار می‌تواند استعاره‌ای مؤثر برای به مباحثه کشیدن دیگر وجوه مقتضی‌تر میانجی‌گریِ تئاتری فراهم آورد، تا آنجا که زبان ــ چه شفاهی و چه کتبی ــ همواره در فاصله با ابژه‌هایی باقی بماند که به آنها دلالت می‌کند.)

«ذات» تئاتر

در واقع، اگر دریدا و یا بودریار برحق باشند، آنگاه باید اغلب مباحثات درباره‌ی ذات تئاتر و علت وجودی آن را از نو مورد وارسی قرار داد. بیایید یکی از آشناترین نسخه‌های این مباحثات را عَلَم کنیم و ببینیم هنور کار می‌کند یا نه: در تئاتر چه چیزی یگانه است؟ در تئاتر چه‌چیزی رخ می‌دهد که در سینما یا ادبیات، یا هنگامی که روبه‌روی یک تابلوی نقاشی یا یک مجسمه قرار می‌گیریم، رخ نمی‌دهد؟ تا همین اواخر جواب همه تقریباً این بود که تئاتر با این واقعیت سروکار دارد که چیزی زنده و بی‌میانجی است، این که ما را در حضور

دیگر موجودات بشری زنده و پوست و استخوان‌دار قرار می‌دهد. صدالبته تصاویر سینمایی می‌توانند به چشم برهم زدنی از بروکلین تا مسکو را بپیمایند. این تصاویر می‌توانند صفحه‌ی بزرگی را با نماهایی درشت از اشیایی بپوشانند که آن‌قدر ریزند که در کوچک‌ترین سالن‌های کلیسا هم نمی‌توان ثبت‌شان کرد؛ می‌توانند چپ و راست مناظری را نشان دهند که آن‌قدر وسیع‌اند که عمیق‌ترین صحنه‌های اپرا را هم می‌پوشانند. لیکن این تصاویر توان هماوردی با مواجهه‌ی چهره به چهره‌ی هنرپیشه و بازیگر را ندارند ــ همان چیزی که شکوه یکتای تئاتر را برمی‌سازد.

استدلال مذکور، لااقل اکنون، استدلالی سنتی (رایج و مردم‌پسند) است اما نقطه‌ای بود که نظرگاه مردم‌پسند و نظرگاه مدرنیستی در آن اشتراک داشتند. (منظور از مدرنیسم در اینجا، تلاش برای برهنه‌کردن رسانه تا حد ذات آن است، یعنی زدودن هر چیز که در اثر هنری، اضافه و بیگانه با آن ذات است.) اگر ذات رسانه[ی تئاتر] به‌عنوان «حضور» تعریف شود، آنگاه نگرش مدرنیستی به تئاتر این حکمت قدیمی را با حدّت تمام از نو تأیید خواهد کرد. شاید آثار تئاتر زنده در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰، امکانات حضور زنده و «بی‌میانجی» را بی‌پرواتر از نمایش‌های تورنتون وایلدر به نمایش بگذارند، اما هیچ‌یک با این برداشت دیرینه از دلیل یکتایی تئاتر ضدیت ندارند.

به‌تازگی در تبلیغ شرکت تئاتر مرکزی دنوو این آگهی پخش می‌شود: «در هیچ‌یک نیست نه در نوار ویدئو، نه در لوح فشرده، نه در آلبوم، نه در فیلم شانزده میلی‌متری، نه در فیلم هشت میلی‌متری، نه در لوح ویدئو یا صفحه‌ی هشت ... [فقط] جادوی تئاتر زنده.» (چند سال پیش رسوایی بی‌اهمیتی به پا شد، وقتی مشخص شد که لیزا مینللی هنگام اجرای آواز و رقصی در یک موزیکال در برادوی، به نام کنش، روی صدای از پیش ضبط شده‌اش لب‌خوانی می‌کرد.) و آن کسانی که با لحنی نوستالژیک درباره‌ی عصر طلایی برادوی سخن می‌رانند، ورد زبان‌شان است که تقویت صدا ــ و میانجی‌گری ناخواسته ــ که امروزه باب شده است، تئاتر را از سرچشمه‌ی فیضش محروم می‌کند.

یرزی گروتفسکی در اواسط دهه‌ی ۱۹۶۰، موضعی سرسخت و افراطی در برابر میانجی‌گری تکنولوژیکی گرفت. او در رساله‌ی پیش به سوی تئاتر فقیر این سؤال را مطرح کرد: «تئاتر چیست؟ یکتایی‌اش در چیست؟ تئاتر چه کاری می‌تواند بکند که از توان فیلم و تلویزیون خارج است؟» و پاسخ او این بود: «اگر از تئاتر اندک‌اندک آن چیزهای اضافی‌اش را حذف کنیم، درمی‌یابیم که تئاتر می‌تواند بدون گریم وجود داشته باشد، بدون لباس و صحنه‌آرایی خاص، بدون فضای اجرای تفکیک شده (سن)، بدون جلوه‌های نورپردازی و صدا و نظایر آن؛ اما نمی‌تواند بدون رابطه‌ی ادراکی، مستقیم و مشارکت «زنده»ی هنرپیشه ـ تماشاگر وجود داشته باشد». گروتفسکی آن گروه‌های تئاتری را که از میکروفون، فیلم و ویدئو استفاده می‌کردند به «سرقت‌بارگی هنری» متهم می‌کرد، به این که در کار دزدی از دیگر رسانه‌هایند (که تأثیر آنها مغشوش‌کردن ــ و نیز تحت تأثیر قراردادن ــ منبع «حقیقی» قدرت تئاتر است). گروتفسکی تئاتری را که تا حد «ذات»اش پیراسته شده باشد تئاتر فقیر می‌نامید. «تئاتر فقیر ... مقوله‌ی تئاتر به‌منزله‌ی هم‌آمیزی رشته‌های خلاقه‌ی مختلف را به چالش می‌کشد، هم‌آمیزی رشته‌هایی چون ادبیات، مجسمه‌سازی، نقاشی، معماری، نورپردازی، بازیگری و غیره [...] این «تئاتر ترکیبی» تئاتر زمان حال است که آن را بی‌فکری «تئاتر غنی»

می‌نامیم ــ تئاتری غنی از نقایص.»

رد کردن بی‌قید و شرط «تئاتر غنی» که گروتفسکی مورد نظرش است، به گونه‌ای نابخردانه از تفکیک قائل شدن میان دو مورد مجزا سرباز می‌زند: از تفکیک قائل شدن میان موزیکال‌های پرزرق و برق و شایع برادوی از یک طرف، و از سوی دیگر تجربیات بلندپروازانه‌تری که «تئاتر تام» نامیده می‌شد. اما حداقل در دهه‌ی ۱۹۶۰، غالباً مؤلفه‌های تکنولوژیکی تئاتر تام ــ به‌ویژه فیلم و تصاویر پروجکت شده ــ برای میانجی‌گری یا تفصیل حضور زنده به کار نمی‌رفت بلکه قصد تشدید آن را داشت: تسکین و تحریک احساسات یا به‌عبارت دیگر، تدارک تجربه‌ی اضافه‌بار حسی (و اغلب شبیه‌سازیِ [استفاده از] روان‌گردان). نتیجه ــ مثل مصرف داروهای روان‌درمانی ــ عموماً افزایش حس حضور، حس بی‌واسطگی، یا حس اینجا و اکنون (دیگر پیامد منطقی حضور) بود. و گرایش بسیاری از اجراهای تئاتر تام نیز (مانند اورلاندوی خشمگین (۱۹۶۸) اثر لوچا رونکونچی، و ۱۷۸۹ [۱۹۷۰] اثر آریین منوچکین) بر آن بود که «به‌لحاظ محیطی» تماشاگران را محاصره کنند، تا این حس و معنا را تشدید بخشند که بازیگران و مخاطبان در فضا و زمانی یکسان شریک‌اند، تا توهمی را به چالش بکشند که نوعاً دیوار چهارم ایجاد می‌کند (توهمی که حاکی از آن است که مخاطبان به بُعدی فضایی و زمانی خیره می‌شوند که متفاوت از بُعدی است که واقعاً در آن لحظه، خود در آن حضور دارند).

انواع متنوع حضور تئاتری

از این رو گویا روشن شد که همواره برای تئاتر به‌اصطلاح «حضور زنده» امری مقدس بوده است ــ و برای هیچ دوره‌ای هم چونان دهه‌ی ۱۹۶۰ مقدس نبوده است. همچنین مشخص شد (حتی از مثال‌های فراوانی که پیش‌تر نقل شد) که کلمه‌ی «حضور» برای افراد متفاوت معانی متفاوتی دارد ــ و بعضی از این معانی متقابلاً منحصربه فردند. به‌همین دلیل قبل از این که به خود زحمت دهیم که ببینیم آیا حضور به گونه‌ای منقرض شده در عصر دریدا و بودریار بدل شده یا نه، بیایید منظور افراد از کلمه‌ی حضور را با دقت بیشتری وارسی کنیم. آیا منظور از «حضور صحنه‌ای» گونه‌ای هاله و کاریزماست که بازیگران را قادر می‌سازد بی‌چون و چرا به ما فرمان بدهند که «به من نگاه کن، به من نگاه کن»؟

و اگر این طور باشد، این نوع حضور زنده چگونه از هاله‌ی افسون‌کننده‌ای که تصویر مکانیکی بازتولیدشده‌ی ستارگان سینما ایجاد می‌کند، متمایز می‌شود؟ آندره بازن در جایی نوشته است: «اشتباه است اگر فکر کنیم صفحه‌ی [تلویزیون یا پرده‌ی سینما] ظرفیت آن را ندارد که ما را در «حضور» هنرپیشگان بنشاند. صفحه‌ی مذکور این کار را به‌شیوه‌ی آیینه انجام می‌دهد ــ البته باید قبول کرد که آیینه حضور فردی را که در آن منعکس شده، پخش یا رله می‌کند ــ اما این صفحه، آیینه‌ای با انعکاسِ به‌تأخیر افتاده است ...» (گویا در اینجا بازن به توصیف اولیور وندل هولمز از عکاسی به‌عنوان «آیینه‌ای به همراه حافظه» نظر داشته است). در اجرای لی بروئر از رفت و آمدِ (۱۹۷۴) بکت، سه هنرپیشه‌ای که گروه بازیگران را تشکیل می‌دادند، از دید تماشاگران پنهان می‌شوند و تنها بازتاب آنها در آیینه‌ها دیده می‌شود.

در ضمن، حضور هنرپیشه ــ خواه زنده و خواه بر صفحه ــ دقیقاً چه چیزی دارد که توجه ما را به خود

می‌خواند؟ آیا حضور قابلیت فراافکندن «شخصیتی» داستانی بر بالکن ثانوی است یا دقیقاً برعکس: قابلیت بازیگر است برای برکندن خویش از جعلیات متلون و داستانی، و آشکارساختن نفس «اصیل» خویش (همان‌گونه که گویا جو چایکین در کتاب خود، حضور هنرپیشگان (۱۹۷۲)، از آن جانب‌داری می‌کند)؟ در تولید نمایش موتاسیون (۱۹۷۱) در تئاتر باز، هنرپیشه‌ها چهره‌ی روی صحنه‌ی خود را با عکس‌های جوان‌ترشان در خارج از صحنه منطبق می‌کردند. کارل درایر در مورد بازیِ بی‌نظیر فالکونتی در فیلم مصائب ژاندارک (۱۹۲۸) خود (که در آن این هنرپیشه‌ی زن بدون گریم ظاهر می‌شود) چنین اظهار نظر کرد که او تنها بازیگری بود که به نظر وی می‌توانست بدون گریم ظاهر شود و عمل کند. بدین معنا حضور به مظهرِ اصالت چالش‌ناپذیر (و صدالبته به‌مفهومی کلیدی برای دهه‌ی ۱۹۶۰) بدل می‌شود.

اتل مرمن در کولی (۱۹۵۹) «نوبت رز» را به آواز می‌خواند و کریس بردن بی‌اعتنا خود را به دردسر می‌اندازد (شکار، ۱۹۷۱). با این کار دو وجه کاملاً متفاوت ــ ولی به یک اندازه متمایز ــ از حضور زنده را تجسم می‌بخشند. اما شاید این همان تفاوتی باشد که لایونل تریلینگ (۱۹۷۲) در ذهن خود می‌پروراند، هنگامی که گذر از آرمان اجتماعی صداقت را به آرمان اجتماعی اصالت دنبال می‌کرد: اولی تناظری را فرض می‌گرفت مابین آنچه مخاطبان می‌بینند و آنچه که می‌پندارند بازیگر به‌طور درونی تجربه می‌کند (تناظری که قابل اثبات نیست). «نفس مختص تو [یا شخصیت] حقیقی است.» حال آن که نمونه‌ی دوم مُدرِک را با وضعیت غیر داستانی تصدیق‌پذیری مواجه می‌سازد.

برداشت‌های دیگر از حضور تئاتری چندان با کاریزمای بازیگر، قابلیت نمایش نفس یا جذبه‌ی مخاطره‌ی مازوخیستی کاری ندارند. به‌عبارت دیگر، می‌توان «در حضور» بازیگری تماماً غیرکاریزماتیک بود. در این‌صورت، لزومی ندارد حضور با اصالت مترادف باشد. در واقع ما بیشتر عمرمان را در حضور امر غیراصیل می‌گذرانیم (یا در حضور امرِ از لحاظ اصالت غیراصیل، نظیر این حالت که: «اصلاً تقلبی در کار نیست، این داینل واقعی است»). این برداشت آخر از حضور مستلزم چیزی جز آن نیست که بازیگر و مخاطب زمانی را مشترکاً در فضایی یکسان بگذرانند.

محکی برای این‌گونه حضور وجود دارد: شاید بودن «در حضور» بازیگری بدان معناست که اگر بخواهیم، می‌توانیم جلو برویم و (طرف) را لمس کنیم ــ منظور از لمس کردن حالتی مستقیم‌تر و بی‌میانجی‌تر از آن چیزی است که ما بل در نظر دارد. اگر چنین باشد، این موضوع می‌تواند این توضیح را در اختیار ما قرار دهد که چرا نمایش‌های اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ (مانند اینک بهشت) وسواس تأیید حضور را داشتند، آن هم با خلق مجال‌هایی برای تعامل فیزیکی بازیگران و مخاطبان. میگان تری پایانِ صخره‌ی وایت (۱۹۶۶) را به‌عنوان «تجلیل حضور» تبیین کرد: «اندک‌اندک آنها [هنرپیشه‌ها] به میان تماشاگران می‌آیند. هریک تماشاگری را انتخاب می‌کنند و دست، سر، صورت و مویش را لمس می‌کنند. بنگر و لمس کن. بنگر و لمس کن». در نمایش دیونیزوس در سال ۶۹ (۱۹۶۸)، ویلیام فینلی در نقش دیونیزوس (و خودش) تماشاگران را به جشن عشرت‌طلبانه‌ی «ولادت»اش دعوت می‌کرد. در اینجا دوگونه‌ی متفاوت حضور تأیید می‌شد: حضور هنرپیشه (هویت فینلی آشکار می‌شود به جای آن که که زیر هویت شخصیت داستان پنهان شود) و معنایی که در آن هم هنرپیشه و هم تماشاگر در برابر دیگری حاضرند.

صدالبته، این که می‌توان در برابر کسی «حاضر» بود بی آن که واقعاً لمسش کرد، این مطلب را می‌رساند که نوعی حس و معنا از رابطه‌ی متقابل وجود دارد، حسی که [عمل روی] صحنه را ــ در تقابل با فیلم ــ آشکار می‌سازد و همان‌قدر که تحت تأثیر چیزی است که در مخاطبان رخ می‌دهد، تحت تأثیر محیط آنان نیز هست. آشناترین مثالِ این راه دوطرفه را نقل می‌کنم: در اجرای زنده، وقتی گروهی از هنرپیشگان در برابر مخاطبان پذیرا، گفت‌وگویی خنده‌دار و سریع را انجام می‌دهند، از آنها انتظار داریم که قبل از شروع دور بعدی [لطیفه گویی‌های نیش‌دار و] آقابالاسریِ کلامی، آن‌قدر صبر کنند که خنده‌ها فروکش کند. در مقابل، وقتی بخشی از جمع بزرگ و پذیرای بینندگان هستیم که رد و بدل کردن متلک میان کری گرانت و روزالیند راسل را در خدمت‌کار با وفای آن مرد (۱۹۴۰) تماشا می‌کنیم، مطمئنیم که اگر بخندیم برخی از حاضرجوابی‌های خنده‌دار را از دست می‌دهیم.

و اگر بازیگران و مخاطبان در مکان برای یکدیگر حاضر باشند، آیا بنا به تعریف، برای یکدیگر در زمان هم حاضرند؟ آیا در حضور بودن دال بر معنای حاضر بودن است؟ رابرت ادموند جونز، در تخیل دراماتیک چنین نوشت: «این نمایش است، این تئاتر است ــ برای آگاه بودن از اکنون». اما «اکنون» چه کسی؟ اکنونِ بازیگر (اینجا و حالا) یا اکنون شخصیت داستان (که ممکن است هر زمانی باشد)؟ مادر شبانه (۱۹۸۲)، اثر مارشا نورمن، در جهانی خیالی رخ می‌دهد اما ضمناً بر آن است که تناسب دقیقی میان زمان روی صحنه و «زمان واقعی» ایجاد کند (عقربه‌های متعدد و کاملاً واضحی که روی دیوارها و اثاثیه‌ی خانه در روی صحنه وجود دارد، دقیقاً با زمان اجرای نمایش می‌خوانند). به همین منوال، در توهین به تماشاگران (۱۹۶۶) هندکه، چهار گوینده (که هیچ‌گاه چهره‌ی «شخصیت» به خود نمی‌گیرند) به مخاطب اعلام می‌کنند: «در اینجا شما در حال تجربه‌ی زمانی نیستید که وانمود می‌کند زمانی دیگر است. زمان روی صحنه متفاوت از زمان خارج از صحنه نیست. ما همه اینجا زمان محلی یکسانی داریم». نمایش هندکه تأیید نهایی اینجا و اکنون [یا بی‌واسطگی] در این تئاتر خاص است.

حضور و بازنمایی

اما برداشت هندکه از مقوله‌ی حضور به‌شدت رادیکال‌تر از این حرف‌هاست: نمایش مذکور بر آن است که بازنمایی را به کل اخراج کند. گوینده‌های نمایش هندکه، با وسواسی نفس‌گیر و سرسختانه، در صدد نشان دادن این کششِ [بازنمایی] هستند، یعنی میل به آن که چیزی را به‌مثابه چیزی به جز خودش دیدن. مثل این که گوینده‌های وراج این نمایش با صحبت اضافه [از این امر] می‌توانند [چشم‌زخم] بازنمایی را دفع کنند:

> شما هیچ تصویری از چیزی نمی‌بینید، و نیز هیچ نشانی از تصویری نمی‌بینید. حتی تصویری خالی هم نمی‌بینید. خالی‌بودن این صحنه هیچ‌گونه تصویری از خالی‌بودن دیگری نیست. خالی‌بودن این صحنه دال بر هیچ چیز نیست. این صحنه خالی است چراکه اشیاء (ابژه‌ها) مزاحم ما می‌بودند. صحنه خالی است چون ما نیازی به اشیا نداریم. این صحنه هیچ چیز را بازنمی‌نماید. این صحنه هیچ خالی‌بودن دیگری را بازنمی‌نماید. [در اینجا] هیچ شیئی نمی‌بینید که وانمود کند شیء دیگری است. ظلمتی نمی‌بینید که وانمود

> کند ظلمت دیگری است؛ روشنایی‌ای نمی‌بینید که وانمود کند روشناییِ دیگری است؛ نوری نمی‌بینید که وانمود کند نورِ دیگری است؛ همهمه‌ای نمی‌شنوید که وانمود کند همهمه‌ی دیگری است؛ اتاقی نمی‌بینید که وانمود کند اتاق دیگری است.
> (هندکه، ۱۹۶۹، ص. ۱۰)

هربرت بلاو (شاید با در نظر داشتن پروژه‌ی آرمان‌شهرانه‌ی هندکه) چنین نوشته است: «کافی است ابژه‌ای [ساده] را پیش چشمان خود در نظر گیرید: این ابژه در روی صحنه دیگر ابژه‌ای ساده نخواهد بود. یک صندلی واقعی که در زمان و مکان یا موقعیتی «رئالیستی» به‌عنوان یک صندلی واقعی به کار می‌رود، اگرچه یک صندلی واقعی باقی می‌ماند، باز هم نشانه‌ای است از یک صندلی. [صندلی] همان چیزی است که نیست، اگرچه برای آن ظاهر می‌شود که همان باشد» (بلاو، ۱۹۷۷، ص. ۶۰). آیا اصلاً ممکن است که این روند دلالت و بازنمایی تئاتری را معلق ساخت؟

زمان آن فرا رسیده که آنچه را دریدا و بودریار، خود درباره‌ی حضور گفته‌اند، محک زد. ابتدا با توصیف دریدا از طرح آرتو برای تئاتر قساوت شروع کنیم:

> تئاتر قساوت بازنمایی نیست ... مسلماً [در چنین تئاتری] صحنه دیگر بازنمایی نخواهد کرد، در ضمن نمی‌توان آن را به‌مثابه یک تصویرگری ملموس به متنی از پیش نوشته شده، اندیشه یا [تجربه‌ای] زنده خارج از خویش افزود، به چیزهایی که تئاتر صرفاً بتواند تکرارشان کند ... [تئاتر قساوت] دیگر تکرار یک حضور نخواهد بود، حضوری را بازنمی‌نماید، حضوری که جایی دیگر و پیش از آن بوده، حضوری که پر و کامل بودنش قدیمی‌تر از حضور خودِ [این تئاتر] خواهد بود. (دریدا، ۱۹۷۸، ص. ۱۰)

به‌دیگر کلام، آرتو مجموعه‌ای متنوع از حضور، درون‌ماندگاری یا «آنجابودن» محضی را می‌جوید که از پیش موجود است و مانع از وساطت یا نیابت بازنمایی می‌شود. بازنمایی نمی‌تواند به‌تمامی «حاضر باشد»، دقیقاً به این دلیل که متضمن چیزی است که کاملاً آنجا نیست، که وجود «واقعی»اش جای دیگری است، ورای محدوده‌های صحنه‌ی تئاتر. این موضوع توضیح‌گر آن است که چرا دریدا ادعا می‌کند که «تئاتر قساوت» آرتو مشتاق «دایره‌ی بسته‌ی بازنمایی» است. آرتو در تئاتر و جفتش نوشت که سردرگمی اساسی زمانه‌ی ما ناشی از «گسیختگی میان چیزها و کلمات است، میان چیزها و ایده‌هایی که بازنمایی آنهایند». از همین رو، آرتو در حسرت «بازگشت» به «کشش روان‌پریشانه‌ی مخفی‌ای» است که «گویاییِ پیش از کلمات است» (آرتو، ۱۹۵۸، ص. ۷) ــ مجموعه‌ای از آواها یا فریادهای ابتدایی که در آنها دال و مدلول تفکیک ناپذیرند. [در اینجا] تصور می‌شود که چنان گفته‌های «طبیعی»‌ای به گونه‌ای اصیل و تام حاضرند، و به‌واسطه‌ی زبانی از پیش موجود و غیرشخصی یا عادات اکتسابی فرهنگ نیست که وجود دارند. اما همان‌طور که برشت به‌خوبی می‌دانست: «وحدت اندام‌ها تنها وحدت ممکن است و هیچ‌گاه نمی‌تواند بر شکاف گفتار غلبه کند» (براستاین، ۱۹۶۴، ص. ۲۴۷). (توجه شود که از نظر برشت ــ مثل دریدا ــ گفتار در «دو نقشه بودن» و تفرقه‌افکنی کم از نوشتار ندارد.)

کنکاش آرتو به جست‌وجوی امر طبیعی و بدوی‌گرایی احساساتی‌اش (مثل مدایح وی درمورد رقص

بالینه یا رقص پیوتیِ مردم تاراهامارا) نمونه‌ی اعلای کششی است که دریدا در نقادی توأمانش از روسو و لوی‌استروس، بر آن می‌تازد:

> مردمان غیراروپایی صرفاً به‌عنوان شاخص ماهیت خوب و پنهانِ «درجه‌ی صفر»، به مانند زمین بومی احیا شده، همراه با این امر نیستند که بتوان با ارجاع به آنها، طرح کلی ساختار، رشد و ــ مهم‌تر از همه ــ انحطاط جامعه و فرهنگ‌مان را ترسیم کنیم؛ بکله همیشه این دیرینه‌شناسی نوعی فرجام‌شناسی و غایت‌شناسی نیز هست؛ رؤیای حضوری بی‌میانجی که تاریخ به‌مثابه سرکوب تناقض و تفاوت را می‌گشاید. (دریدا، ۱۹۷۶، صص. ۱۵-۱۱۴)

البته این مسلم است که این دایره‌ی بسته یا حضور پر و زنده است که دریدا (و به گونه‌ای پنهان‌تر، بودریار) به‌عنوان امری غیرقابل حصول رد می‌کند. ما نمی‌توانیم به چنان حالتی «بازگردیم»، چرا که چنین حالتی اصلاً وجود ندارد. از نظر دریدا، حضور همیشه حاصل شکاف ناشی و زنگار گرفته از ردّ پاهای غیبت است، ردّ پاهای چیزی که در جایی دیگر است. و اینجا هم نثر دریدا ــ مثل اوقات دیگر ــ به نفع خود او پیچ خورده و شدیداً غامض می‌شود. به این قسمت توجه کنید:

> در اینجا بر اثر سلسله متممها نوعی قانون ظاهر می‌شود: بر اثر مجموعه‌ی بی‌پایان پیوسته‌ای، که میانجی‌های متممی را تکثیر می‌کنند که به‌وجود آورنده‌ی معنای همان چیزی هستند که این میانجی‌ها به تأخیر می‌اندازند: نقش و تأثر خودِ چیز، نقش و تأثرِ حضور بی‌میانجی یا تصور سرچشمه‌ای. عمل وساطت به کار می‌افتد. همه چیز به‌همراه واسطه آغاز می‌شود ... (دریدا، ۱۹۷۶، ص. ۲۲۶)

در واقع دریدا می‌گوید که هیچ چیزی به‌عنوان حالت پیشا کلامی یا غیرکلامی تصور وجود ندارد، این که آگاهی همیشه به‌وساطت ساختار زبانی وجود دارد.

بنابراین درخشندگی و ذکاوت مشخص یورش هندکه به بازنمایی در توهین به تماشاگران مشخص می‌شود: هندکه در اشتیاق حالت غیرکلامی تصور «محض» نیست ــ مثلاً در نظر مرد کر (۱۹۷۰). در نسخه‌ی اولیه‌ی نمایش کاسپار (۱۹۶۸)، اثر هندکه، کاسپار چنین می‌گوید: «من به واقعیت محکوم شده‌ام.» از همین رو هندکه در توهین به تماشاگران جملات را ضد خودشان به کار می‌برد، به این امید که بازنمایی را موقتاً عقب براند.

اما اگر حضور اصیل حاکی از غیبت بازنمایی است، آنگاه آموزه‌ی بودریار در مورد طرف‌داری از شبیه‌سازی یا وانمایی‌گرایی در نقد حضور گامی فراتر می‌نهد: «امروزه تعریف دقیق امر واقعی چنین شده است: آن چیزی که بازتولید معادلی برای آن ممکن باشد ... امر واقعی صرفاً چیزی نیست که ممکن است بازتولید شود، بلکه چیزی است که همیشه از پیش بازتولید شده است.» (بودریار، ۱۹۸۳، ص. ۴) اگرچه طرد زبانی حضور از طرف دریدا انتزاعی و غیر آزمودنی است، بصیرت بوردیار از امر گزاف واقعی به‌شدت انضمامی و مشاهده‌ی آن آسان است: «نگاه کنید که کپیِ فرح محموله‌ی مخدر را توقیف می‌کند». این عنوان برنامه‌ای است در TV Guide در سال ۱۹۸۹. این برنامه یک مجموعه‌ی تلویزیونی غیر داستانی به‌نام «پلیس‌ها» بود که گفته می‌شد در آن از زندگی واقعی افسران پلیس در حین انجام وظیفه فیلم‌برداری می‌شود.

اما «توقیف محموله‌ی مخدر» توسط آن پلیسی هدایت می‌شد که تولیدکنندگان این مجموعه برگزیده بودند، چراکه این زن شبیه شخصیتی تلویزیونی است که وقتی به شهرت ملی رسید که نقش کارآگاهی داستانی را بازی می‌کرد. بودریار [در این مورد] شاید بگوید که پلیس «واقعی» در مجموعه‌ی «پلیس‌ها» به نظر ما «اصیل» می‌آید چراکه تا حدودی شبیه فرح فاوْسِت است ــ یا او را به یادمان می‌آورد.

البته این که ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که اغلب تصاویر را بر تجربه‌ی دست اول ترجیح می‌دهد، آن‌قدر شگفت‌انگیز است که هضم نمی‌شود. همگی ما می‌دانیم که بچه‌هایی که [خودِ] گراند کانیون را پس از تماشای تصویرِ تکنی‌کالر آن در مستندهای خوش‌ظاهر می‌بینند، چه حالی دارند. [گفته‌ی بودریار] ما را به یاد این لطیفه‌ی قدیمی در مورد خانواده‌ای خودپسند می‌اندازد، که وقتی مردم می‌گفتند چقدر بچه‌شان زیباست، جواب می‌دادند: «این که چیزی نیست، تازه عکسش را ندیده‌اید.» دانیل بروستاین این لطیفه را در کتاب حیرت‌انگیزش، تصویر (۱۹۶۱)، نقل می‌کند و از «شبه وقایع» ــ که روز به روز بر تعدادشان افزوده می‌شود ــ زمزمه‌ی شکایت سر می‌دهد، شبه وقایعی که از خلال رسانه‌های علی‌الظاهر غیر داستانی به ما رسیده است: «مجال‌های عکس‌گرفتن» از انتخابات ریاست جمهوری، تظاهرات سیاسی‌ای که قبل از رسیدن رسانه‌های خبری آغاز نمی‌شوند و غیره. در سال‌های اخیر، شبه وقایع نقشی غالب را در اخبار تلویزیونی بر عهده داشته است. مثلاً در طول تابستان ۱۹۸۹ برنامه‌ی «World News Tonight» قطعه‌ای را پخش کرد (که تنها بعداً به‌عنوان وانمایی یا شبیه‌سازی تشخیص داده شد)، قطعه‌ای که مدعی بود فلیکس بلوخ ــ کارمند سابق دپارتمان دولتی ــ را نشان می‌دهد که پرونده‌های فوق سری را به جاسوس روس می‌دهد. بر صفحه‌ی تلویزیون [هنگام پخش این قطعه] برفک می‌افتاد انگار به دست تیم نظارتی حکومت برداشته شده است. لیکن بروستاین در جداکردن دانه‌ی به‌لحاظ خبری ارزشمند، از پوسته‌ی حاضر و آماده مصمم است؛ او بر آن است که امر واقعی را از سیل وانموده‌ی مبالغه‌آمیز نجات دهد.

بودریار به‌شدت بدبین‌تر است. در طرح او، ما دیگر قادر نیستیم واقعیتی را پیدا کنیم که مقدم بر تصویر (گزاف واقعیِ) واقعیت باشد. رابطه‌ی پایه‌ای نقشه و امپراتوری تغییر کرده است: «دیگر امپراتوری مقدم بر نقشه نیست، حتی بر جا نیز نمانده است. از این پس، نقشه مقدم بر امپراتوری است ... نقشه است که امپراتوری را تولید می‌کند» (بودریار، ۱۹۸۲، ص. ۳). او استدلال می‌کند که:

> وانمودن صرفاً به خودبستن نیست: کسی که به خود بیماری می‌بندد فقط به رختخواب می‌رود و می‌باوراند که مریض است. کسی که به بیماری وانمود می‌کند در خویش برخی علائم بیماری را تولید می‌کند. بنابراین به خود بستن یا تظاهر، اصل واقعیت را دست نخورده باقی می‌گذارد: تفاوت همیشه مشخص است، تظاهر فقط نقاب‌زده است؛ حال آن‌که وانمایی تفاوت میان «حقیقی» و «کاذب»، میان «واقعیت» و «امر خیالی» را تهدید می‌کند. تا هنگامی که فرد وانمودکننده علائم «درست» بیماری را تولید می‌کند، بیمار است یا نه؟ (بودریار، ۱۹۸۳، ص. ۵)

و به این دلیل است که بودریار مدعی است که واقعیت کنونی هیچ‌گاه بی‌میانجی نیست؛ این که واقعیت مذکور «همواره از قبل بازتولید شده است». می‌توان مشکوک بود که بودریار با آوای مصممِ انکاری خوش

بوده است که وانمایی یا شبیه‌سازی فلیکس بلوخ در شبکه‌ی ABC را فهمیده است؛ چرا که از نظر بودریار، بیشتر آن چیزهایی که هرروزه از اخبار شبانه پخش می‌شود، به یک معنا، پیشاپیش وانموده است.

بسیاری از نمایش‌نامه‌نویسان دل‌مشغولِ شیوه‌ای هستند که بدان طریق شخصیت‌های نمایش از طریق رسانه‌های توده‌ای با میانجی حاضر می‌شوند (یا از درون اثر گذر می‌کنند). شخصیت میس اسکونز (در شهر فرشته، ۱۹۷۶) ساخته‌ی سم‌شپارد با صدای بلند می‌گوید: «به صفحه‌ی تلویزیون نگاه می‌کنم و من صفحه‌ی تلویزیون هستم. من، من نیستم. من نمی‌دانم چه کسی هستم. من به فیلم نگاه می‌کنم و من فیلم هستم .... روزهاست که من ستاره[ی فیلم] هستم و خودم نیستم» (شپارد، ۱۹۷۶، ص. ۲۱). تلویزیونِ ژان‌کلود وَن ایتالی آشفتگی مرزهای میان دو طرف صفحه‌ی تلویزیون را به نمایش درمی‌آورد: داستانِ کسانی که به گونه‌ای غیرمجازی جذب آنچه نگاه می‌کنند، شده‌اند. نمونه‌ی اعلای شیوه‌ای که در آن تصاویر با میانجی جذب می‌شوند ــ گویا به‌واسطه‌ی پدیده‌ی اسمزی ــ در AC/DC (۱۹۷۰) اثر هیت کات ویلیامز دیده می‌شود. یک شخصیت کاملاً روان‌گسیخته به‌نام موریس می‌گوید: «برنامه‌های تلویزیون را مانند زنبورکی به دست می‌گرفتم ... هر وقت که پراون را می‌بوسیدم، مجبور می‌شدم آب دهانم را قورت بدهم چون پراون طریقه‌ی بوسیدن دیوید نیون را دوست نداشت» (ویلیامز، ۱۹۷۰، ص. ۶۱).

بودریار در مقاله‌ای با نام «از خود به درشدگی ارتباطات»، اسکیزوفرنی را به‌مثابه نتیجه‌ی ناگزیر موقعیت جاری ما قلمداد می‌کند، موقعیتی که در آن بدن به نوعی امتداد صفحه‌ی تلویزیون می‌شود. ارتباطات از راه دور به گونه‌ای کنایی و وارونه، بیش از حد حاضرند. بوردیار چنین می‌گوید:

> این حالت رعب که مناسب شخص روان‌گسیخته (اسکیزوفرنیک) است، بر مجاورت بیش از حد نزدیک همه‌چیز، بی‌قیدوبندی ناپاکیزه‌ی هر چیزی که لمس می‌کند، سرمایه‌گذاری می‌کند و بدون مقاومت رسوخ می‌کند، بدون هیچ‌گونه هاله‌ای از محافظت خصوصی، حتی بدن خود شخص هم دیگر از او محافظت نمی‌کند .... این پایان درون‌بودگی و صمیمیت است، نوردهی اضافه و شفافیت جهانی که بی‌هیچ مانعی او را درمی‌نوردد ... این شخص اینک صفحه‌ای ناب است، مرکز متغیر تمامی شبکه‌های نفوذ یا تأثیر.
>
> (بودریار، ۱۹۸۵، ص. ۳۳-۱۳۲).

حضور و هنرهای بصری

آن نوع نقد حضوری که در میان بودریار و دریدا یافتیم، گویا متکی بر مفهوم بازنمایی بود. مهم و بامعناست که یکی از تأثیرگذارترین بیانیه‌های اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به نفع حضور ناب مستلزم هزیمت «تئاتری بودن» نیز بود، منظورم دفاع به‌شدت جدلی مایکل فراید از نقاشی مدرنیستی، تحت عنوان «هنر و ابژه بودن» است. او اعلام کرد: «سر آن دارم که ادعا کنم نقاشی و مجسمه‌سازی مدرنیستی به دلیل حضور داشتن و هم‌زمانی‌شان است که تئاتر را شکست می‌دهند» (فراید، ۱۹۶۸، ص. ۱۴۶). از نظر فراید تئاتر ــ سوای دیگر شرها ــ معادل زمان‌مندی یا استمرار است، حال آنکه علی‌الظاهر نقاشی مدرنیستی در لحظه‌ای از حضور ناب تجربه می‌شود: «انگاری تجربه‌ی فرد از نقاشی مدرنیستی هیچ‌گونه استمراری ندارد ــ نه به این دلیل که

فرد در واقع تابلویی از نولان یا اولیتسکی را به هیچ وجه در زمان تجربه نمی‌کند، بلکه به این دلیل که اثر هنری مذکور در هر لحظه‌ای خویش را به‌تمامی آشکار می‌کند» (فراید، ۱۹۶۸، ص. ۱۴۵).

استنلی کاول در از چشم دنیا حاشیه‌ی ارزشمندی بر مقاله‌ی فراید نوشت. کاول، در حالی که به‌طور کلی درباره‌ی نقاشی فرمالیستی می‌گوید که خودآگاهانه از دوبعدی بودن خویش آگاه است، بر این نکته پا می‌فشرد که «تخت بودن [نقاشی]، به همراه وجود آن که محدوده‌ای معین و با مرز دارد، بدان معناست که [نقاشی] کاملاً در آنجاست، به‌تمامی گشوده بر شماست، مطلقاً در برابر حس‌های شماست، در برابر چشمان شما، و هیچ شکل دیگر هنری این‌گونه نیست». تخت‌بودن برای این‌گونه حضور شرط ضروری است، چرا که «آنجا بودن تام را می‌توان به‌عنوان انکار فضامندی (فیزیکی) در نظر گرفت، انکار همان چیزی که مخلوقات سه‌بعدی که به‌طور معمولی راه می‌روند یا می‌نشینند یا هر کار دیگری می‌کنند، بنا به فضامندی‌شان تعریف می‌شوند. آنچه در فضای سه‌بعدی کاملاً در برابر چشم نیست، در احساس و شعور آشکار می‌شود». (کاول، ۱۹۷۱، ص. ۱۰۹)

این حکم حاکی از آن است که هیچ موجود بشری ــ و مسلماً هیچ بازیگری ــ به‌عنوان «حاضر» کامل در برابر ما نخواهد بود، آن‌طور که مثلاً نقاشی‌های فرمالیستیِ فرانک استلا یا موریس لوئیس حاضرند. در مقابل، مجسمه‌سازی مینی‌مالیستی، بنا به نظر فراید، با تئاتری‌بودن ملوّث شده است زیرا «خصوصیت داخل داشتن» آن را «تقریباً به گونه‌ای زننده انسان‌نما» می‌سازد (فراید، ۱۹۶۸، ص. ۱۲۹). کلمنت گرین برگ هم، که واجد همین وسواس نسبت به دوبعدی بودن است، از قیاسی ضد تئاتری سود می‌جوید تا تفاوت‌های میان نقاشی کلاسیک و مدرنیستی را خلاصه کند:

> از جیوتو تا کوربه، اولین رسالت نقاش درآوردن توهمِ فضای سه‌بعدی بر سطحی تخت بوده است. نگاه کردن به این نقاشی‌ها به نگاه کردن از طاق پیش‌صحنه به صحنه‌ی تئاتر می‌مانست. مدرنیسم این صحنه را تخت‌تر و تخت‌تر ساخت تا جایی که اینک پیش‌زمینه‌ی آن با پرده‌هایش یکی شده است، پرده‌هایی که حالا همه‌جا را پوشانده و نقاش را رها کرده تا به‌عملش ادامه دهد. (گرین‌برگ، ۱۹۶۱، ص. ۱۳۶).

پرده به‌عنوان استعاره‌ای برای فرایند آشکارسازی و پنهان‌کردن متناوب عمل می‌کند ــ حالا شاهد آن خواهید بود و حالا نخواهید بود ــ حال آن که مدرنیسم در کنش «پنهان نساختن» درک می‌شود.

البته تئاتر به‌لحاظ سنتی این را که هم پنهان می‌کند و هم آشکار، نوعی قوت در نظر گرفت و نه ضعف. هملت به‌روشنی حقیقتی را درباره‌ی تمامی شخصیت‌های بزرگ نمایش بیان می‌کند، وقتی که می‌گوید: «صاحبش هستم درون آن چیزی که نمایش می‌گذارد». این مورد کارکرد پیچیدگی روان‌شناختی او است که او به تمامی آنجا نیست، و مانند یک نقاشی مدرنیستی روی سطح پخش می‌شود. (هملت به شکوهِ به روزنکرانتز و گیلانستر می‌گوید: «شما از من سوءاستفاده می‌کنید، گویا توقف‌های مرا می‌دانید، شما قلب راز مرا برداشته‌اید.») در مقابل، فرانک استلا وقتی درباره‌ی نقاشی‌هایش می‌گوید: «صرفاً آنچه به دید می‌آید، آنجاست»، بر تعهد خاص خویش به حضور گرین‌برگی (و فرایدی) تأکید می‌کند.

برداشت فراید از حضور، به‌معنای دیگری نیز ضد تئاتری است: این برداشت تعامل متقابل میان بازیگر و

تماشاگر را تقبیح می‌کند ــ همان چیزی که به‌شیوه‌ای غالب در تعاریف تئاتری از حضور به شمار می‌آید. فراید خاطرنشان شد که «تئاتر مخاطبی دارد ــ تئاتر برای کسی وجود دارد ــ آن هم به‌شیوه‌ای که دیگر هنرها ندارند. در واقع، همین مورد است که شعور مدرنیستی در تئاتر به‌طور کلی بیش از هر چیزی تحمل‌ناپذیر می‌یابدش» (فراید، ۱۹۶۸، ص. ۱۴۰). فراید بار دیگر، بعد از آن که وجوه مشخصی از مجسمه‌سازی مینی‌مالیستی را به «تئاتربودگی» متهم می‌کند، ادامه می‌دهد:

> چنان اثر هنری‌ای که متکی بر نظاره‌گر باشد، بدون او ناکامل است؛ اثر در انتظار او مانده است. و هنگامی که فرد حاضر باشد، اثر سرسختانه از تنها گذاشتن او تن می‌زند ــ به‌عبارت دیگر، با او مواجه می‌شود و از فاصله گرفتن با او و مجزا کردنش سرباز می‌زند. (چنان مجزاکردنی انزوا نیست، چنان که این مواجهه هم ارتباط نیست). (فراید، ۱۹۶۸، ص. ۱۴۰)

مسلم است که فراید می‌توانست درباره‌ی تئاتر زنده در اینک بهشت چنین سخن بگوید، جایی که بازیگران از سرباز کردن پرسش‌های [مخاطبان] را رد می‌کنند، جایی که آنها از خاتمه دادن به مواجهه تن می‌زنند (ولی بی‌شک، در بسیاری موارد، ناخواسته مخاطبان را در فاصله نگه می‌دارند و مجزا می‌سازند). و از نظر فراید، همین دقیقاً برنهاد و متناقض حضور است.

تئاتر میانجی‌گری

با این حال مشخص نیست که تئاتر همیشه تنها منبع یا منبع اساسی حضور بوده است. همان‌طور که در سال‌های اخیر دیده‌ایم، خودِ مقوله‌ی حضور، چه در شکل «گفتار پیش از کلماتِ» آرتو و چه تقلای استلا برای تبعید «محتوا» ــ و از این رو بازنمایی ــ از نقاشی، مورد هجوم قرار گرفته است. در واقع، در عصر دریدا، بودریار، گرین‌برگ و فراید، عشق جهانی به هنر تبدیل به نفرت شده است. [مقولات] حضور، ناب بودن، هم‌زمانی و ضد توهم‌گرایی، همگی عجولانه به عزلت رفته‌اند. اینک درهم آمیختن موارد بصری و کلامی، فضایی و زمانی جایگاهی عظیم یافته‌اند. (کافی است گزین‌گویه‌های کلامی ینی‌هولزر را به یاد آوریم که چگونه جای خود را در بیل‌بوردهای الکترونیکی یافته‌اند.)

اما آیا بدنه‌ای از آثار هنری ظاهر شده‌اند که تجسم‌بخش چیزی باشند که تامس کوون (۱۹۶۲) از آن به «تغییر پارادایم» یاد می‌کند، تغییر پارادایمی با توجه به مرکزیت مقوله‌ی حضور در انواع هنرها؟ مسلماً در هنرهای بصری، آموزه‌های «وانمودگرایی یا شبیه‌سازی» در مجموعه‌ی متنوع و وسیعی منعکس شده است، از دزدی‌های شری لواین از واکر ایونز و ادوارد وستون گرفته تا کپی‌های دقیق و جزءنگرانه‌ی مایک بیدلو از پیکاسو. سبک «neo-GEO»ی پیتر هالی موتیف‌هایی هندسی را بازمی‌یابد که برگرفته از نقاشی‌های فرمالیستی دهه‌ی ۱۹۶۰ است، سپس آنها را به شیوه‌ی بازنماینده از نو به کار می‌گیرد. این آثار هنری را، با اصطلاحات بودریار، «از پیش بازتولید شده» می‌نامند. اما در تئاتر، هجوم بر مقوله‌ی حضور، به بهترین صورت در یکی از آن مثال‌های اولم نشان داه شده است، در نمایش آنچه مرد دید اثر فورمن، آنجاکه کاربرد میکروفون‌ها و دیوار پلکسی‌گلاس بازتابنده‌ی واقعیت بنیادین و روزافزونِ زندگی امروز بود: با میانجی‌گری این زندگی از طریق رسانه‌ها.

به‌همین صورت، نمایش **پسران عوضی** (۱۹۸۱) که تأملی تئاتری بر پیوندهای مردانه در یک داستان کاراَگاهی خشن و سرد است، از میکروفون‌های وصل شده به بدن بازیگران سود می‌جوید برای آن که میانجی‌گری یا وساطت را نشان دهد، نه آن که صداها را تقویت کند. [دستگاهِ] «وُکدِر» لائوری اندرسون نوعی فیلتر الکترونیکی است تا آن‌که نور روی او را تغییر دهد، صدای بی‌حالت بر روی مجموعه‌ی متنوعی از پرسوناهای آوایی که با خش‌خش عمیق، آزارنده و گرفته‌ای هم راه می‌شود. نتیجه‌ی پرسش این که آیا زنده است یا ضبط شده، یقیناً نوعی شکل دوگانه‌ی حضور خلق می‌کند که هم خودجوش به نظر می‌رسد و هم از پیش ضبط شده. در نمایش جاده‌ی ۱ و ۹ (۱۹۸۱) دو هنرپیشه‌ی سفیدپوست مؤنث گوشی تلفن را برمی‌داشتند و تلفن جایی را می‌گرفتند که به نظر می‌رسید رستورانی واقعی است و برای مهمانی تولد سفارش مرغ سوخاری می‌دادند. تماشاگران به هیچ وجه نمی‌توانستند بفهمند که این مکالمات زنده است یا از پیش ضبط شده (درواقع، این که آیا کسانی که در آن طرف خط بودند کارمندان رستورانی واقعی بودند که به تصادف گوشی را برمی‌داشتند یا هنرپیشه‌هایی که نقش آنها را تقلید می‌کردند). به هر تقدیر، ویژگی [اصلی] صدا بی‌تردید با میانجی بودن آن بود، انگار گوشی تلفن همان خط را برداشته باشیم یا این که مشغول استراق سمع خط هستیم. به‌عبارت دیگر، صداهایی که در این نمایش می‌شنیدیم، دیگر وانمود نمی‌کردند که مستقیماً یا بدون میانجی در پیش ما «حاضر» هستند.

شماری از آثار اجرایی صراحتاً در مورد میانجی‌گری تکنولوژیکی است. نمایش **مقدمه‌ای بر مرگ در ونیز** (۱۹۷۹)، اثر لی بروئر و مابو ماینز، شخصیتی را به تصویر می‌کشید که روابطش با دنیای خارج به‌طور مضاعف با میانجی بود: بدلِ بیل ریموند تودماغی صحبت می‌کرد و با دیگر شخصیت‌ها فقط از طریق تلفن تماس می‌گرفت. تمثیل آوازگونه‌ی لائوری اندرسن (زندگی اجتماعی نیویورک) درباره‌ی زندگی‌ای بود که کاملاً از طریق تلفن در جریان بود. و قسمت اعظم اثر اندرسن در جست‌وجوی وارونگی سهوی‌ای بود که در اصرار مؤکد ما بل وجود داشت، این که ما تلفن رابه کار می‌گیریم تا «به کسی دیگر برسیم و لمسش کنیم» (اندرسن به‌ویژه شیفته‌ی شیوه‌هایی بود که از آن طریق تکنولوژی ارتباطات، که وانمود می‌کند ما را به‌عنوان اعضای «دهکده‌ی جهانی» به یکدیگر نزدیک‌تر می‌کند، در واقع احساس‌مان از انزوای اجتماعی را تشدید می‌کند.)

در یک سطح، هنرمندان نامبرده به‌سادگی ازاین واقعیت مطلع‌اند که میانجی‌گری تکنولوژیکی به بخشی گریزناپذیر از زندگی ما تبدیل شده است. قسمت اعظم آنچه که علی‌الظاهر از جهان می‌دانیم نیابتاً یا به‌صورت دست دوم حاصل شده است. ما به تلویزیون و دیگر رسانه‌های ارتباط جمعی متکی هستیم، بدان‌منظور که ما را از وقایع عمومی‌ای که آگاهی جمعی ما را شکل می‌دهند، آگاه سازند. اما راهی برای تأیید واقعیت این وقایع توسط حس‌ها و شعور خاص‌مان نداریم. اگر در پی تمیز صحنه‌ی «اصلی» تلویزیونی هستیم، باید «تکرار سریع صحنه» را به‌معنای دقیق کلمه تشخیص دهیم. (این نکته را به یاد داشته باشید که وقتی تلویزیون یک نمای فضایی بزرگ را پوشش می‌دهد، چگونه کلمه‌ی «شبیه‌سازی» مرتباً بر صحنه‌ی تلویزیون نقش می‌بندد.) سال‌ها پیش فیلمی با نام کاپریکورن ۱ ساخته شد که سناریوی آن چنین بود: یک مأموریت جاه‌طلبانه‌ی فضایی ایالات متحده به هم می‌خورد، ناسا ترسان از آن که بودجه‌ی مصوب کنگره را

از دست بدهد، باقی مأموریت را در یک استودیوی تلویزیونی شبیه‌سازی می‌کند. در عصر طرف‌داری از شبیه‌سازی، کاملاً مناسب به نظر می‌رسد که یکی از نمونه‌های اعلای «اصالت» در دهه‌ی ۱۹۶۰ جعلی از کار درآید ــ جهشی که در عکس جهش به درون خلأ، اثر ایو کلاین، ثبت شده است.

به گونه‌ای وارونه، دلیلی ندارد که باور کنیم «آنجابودن» همیشه مرجّح بر جدایی همه‌گیری است که تکنولوژی پیشرفته فراهم می‌آورد. مسلماً همه‌ی ما موضوع ورود یک عضو حکومتی در سرزمینی دور را در تلویزیون تماشا کرده و آن را تجربه کرده‌ایم. اگر پیشرفت تکنولوژیِ ویدئو را مد نظر داشته باشیم، تصدیق خواهیم کرد که برای گوینده‌ی اخبار در نیویورک یا واشنگتن نامعمول نیست که بتواند نسبت به یک گزارش‌گر ساده یا «شاهد عینی» چشم‌انداز بهتری از خارج‌شدن [آن مقام رسمی] از هواپیما ثبت کند.

البته نباید سریع نتیجه بگیریم که بودریار آخرین میخ تابوت بلندپروازی آرتویی را می‌کوبد. شاید تصویر هولوگرامی یا تصاویر سه‌بعدی رایانه‌یی بتوانند ابزارِ تحققِ مؤثرِ فوران خون (۱۹۲۵)، اثر آرتو، نمایش رؤیا (۱۹۰۲)، اثر استریندبرگ، یا ــ در همین راستا ــ هملت ماشین (۱۹۷۷)، اثر هاینر مولر را به‌خوبی فراهم آورند. شاید عصر وانمایی یا شبیه‌سازی کاملاً اقناع‌کننده‌ی تکنولوژیکی همان چیزی باشد که آرتو همه‌ی عمر واقعاً به دنبالش بود (عصری که در آن تفاوت قابل درک میان «خودِ شیء» و بازنمایی آن در شکل تصاویر، از بین می‌رود). علاوه بر اینها، مورد مذکور شیوه‌ای است که انسان‌های سکولار و «دانش‌زده» همواره حالت آئینی آگاهی را بدان طریق تصور کرده‌اند: گونه‌ای تجربه‌ی تغییردهنده‌ی ذهن ــ مثل داروهای روان‌درمانی، تکرار هیپنوتیزم‌کننده‌ی صداهای تکرارشونده و الگوهای حرکت ــ که در صدد مبهم‌ساختن تمایز میان تصاویر و «واقعیاتی» است که آن تصاویر بدان اشاره می‌کنند. آیا وقتی جین اِلن هریسن میان بازنمایی آئینی و بازنمایی تئاتری تفاوت می‌گذاشت[۲]، چنان شیوه‌ای را مدّ نظر نداشت؟ به‌عبارت دیگر، شرکت‌کنندگان در مناسک یا آئین‌ها، از قرار معلوم [چیزی را] «از نو زندگی می‌کنند»، نه آن که صرفاً وقایع اسطوره‌ای یا مذهبی را بازنمایند، بازی کنند یا «تقلیدش را درآورند». بنابر این گفته‌ی کارل یانگ در مورد غیبت بازنمایی تئاتری در آئین عشای ربانی کاتولیکی، در کتاب نمایش در قرون وسطی، توجه کنید:

> محال‌بودن تقلید عشای ربانی در مراسم نماز ناشی از این واقعیت است که مسیحیان ابتدایی قرن‌های متمادی این مناسک را تصلیب حقیقی می‌دانستند. کنش مرکزی این آیین، نه برای نمایش یا تصویر کردن یا صرفاً بزرگ‌داشت تصلیب مسیح، بلکه واقعاً برای تکرار آن است.
> (یانگ، ۱۹۳۳، ص. ۸۱)

از نظر شکاکان مادی‌گرا، و در واقع از نظر همگان جز معتقدان حقیقی، چنین چیزی یک شیادی ماهرانه و کنش موفق «وانمایی» است، عملی که در این بافت یا زمینه به‌طور عام چندان متفاوت از جانشین‌سازی تکنولوژیکیِ (قلب ماهیتِ) دال به نفع مدلول نیست. شاید هم بازنمایی (یا توهّم آن) تنها بدیل واقعی در برابر بازنمایی باشد. اما ... میان اعتقاد و شک ــ خواسته یا ناخواسته ــ بی‌ایمانی تفاوتی عظیم است. واقع امر این است که اعتقاد به این که کسی به «اصل» بازگشته است کاملاً متفاوت است از آگاهی، یا حتی شک به این که دیگر نمی‌توان میان مورد «اصلی» و بازتولیدش تمیزی قائل شد.

اما یک چیز مسلم است: تعادل میان آنچه اندک اندک با حس‌هایمان از جهان می‌فهمیم، و آنچه که با وساطت رسانه‌ها جذب می‌کنیم به‌طور بازگشت‌ناپذیری به سمت دومی به هم خورده است. این که فکر کنیم چند ساعت تئاتر «زنده» می‌تواند به‌نحوی حس و معنای سالمی از «آنجابودن» را احیا کند، پنداری بدوی و خودفریبانه است. نقد جاری از حضور تئاتری نیز تا جایی ارزش‌مند است که به یادمان آورد هیچ‌گونه حضوری (هرقدر «زنده») کاملاً بی‌میانجی نیست. «شبه نظریه‌ی دانش» سال‌ها قبل از سکه افتاده است. چشم معصومی وجود ندارد؛ علاوه بر آن، این ایده که «زنده بودن» تئاتر ــ در خود و از خود ــ فضیلت و سرچشمه‌ی تفوق خودکار و اخلاقی تئاتر بر فیلم و تلویزیون است، نوعی احساساتی‌گری رایج بورژوایی است. ریچارد فورمن در اثرش، **فیلم بد است**، رادیو خوب است (۱۹۷۸)، به جای «تئاتر زنده» رادیو را برمی‌گزیند تا به‌عنوان بدیلی در برابر «رئالیسم» فریب‌کار و خائنانه‌ی تصویر سینمایی باشد. (باید خاطرنشان شد که تنها واقعه در سال‌های اخیر که گونه‌ای «مشارکت فیزیکی تماشاگر» را در [نمایش‌های] تئاتر زندهٔ اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ رقم زد، نوعی فیلم کالت[۳] بود، با نام نمایش تصویری وحشت [رزان].

پی‌نوشت‌ها

۱. لُب لطیفه در بازی میان حضور، پیش‌بودن یا پیشکش است. ـ م.

۲. هریسن با واژه‌ی تکرار نمایش و بازنمایی بازی می‌کند. اولی به عمل واقعی و دومی به تصویر یابدل عملی دیگراشاره دارد. ـ م.

۳. فیلم کالت یا فیلم مد، فیلمی است که از انواع کلیشه‌های فرهنگی، اجتماعی و سیاسی استفاده می‌کند و بدین‌طریق طرف‌داران بسیار (و البته سطحی) می‌یابد. برای مطالعه‌ی بیشتر می‌تون به مقاله‌ی اکو در مورد «کازابلانکا» اشاره کرد که با تحلیل صحنه‌ها و درون‌مایه‌ی فیلم، «کالت» بودن آن را نشان می‌دهد. ـ م.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی